Nr. 7. Dnia 1-go Kwietnia 1927 r. Rok II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3.00 „
półrocznie	6.00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	**70 gr.**
Konto P. K. O. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. wGrudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

DR. JÓZEF REISS.

Debussy — genjusz muzyki francuskiej

Modest **Mussorgskij,** główny przedstawiciel ‚Młodej Rosji'', był genjalnym zwiastunem nowej muzyki. Ow dyletant, obdarzony niezwykłą intuicją twórczą przeczuł to, co spełniło się w muzyce ostatniej doby zarówno w jej technice, w jej środkach wyrazu i w charakterze.

Ideały Mussorgskija wprowadził w czyn kompozytor francuski **Claude Debussy,** genjusz narodowej muzyki francuskiej i naczelny przedstawiciel muzyki nowoczesnej. Debussy umarł w czasie wojny w marcu 1918 r. w czasie tragicznych dni Paryża podczas bombardowania miasta przez Niemców; umarł licząc lat 56.

Pierwsze jego kompozycje wyszydzano, przyjęto je z drwinami i sarkazmem.

Natomiast w 40 r. życia po stworzeniu głównego arcydzieła tj. dramatu muzycznego „Pelleas i Melisanda'' 1902 zdobył Debussy już ogólne uznanie i od tej chwili uchodził za naczelną postać i klasyka nowego kierunku. Co więcej, o ironjo! Debussy zwalczany początkowo jako radykalny wichrzyciel „démolisseur'' i przewrotowiec burzący posągi tradycji, uznany został u schyłku swej twórczości za — wstecznego konserwatystę przez rewolucyjną grupę nowatorów paryskich, którzy „przezwyciężyli'' Debussyego, przezwyciężyli zdobycze jego techniki i jego stylu, by na gruzach jego sztuki zbudować nowy gmach. — Jeden z niezwykle rzadkich procesów historycznych! —

Trafnie zauważył Mussorgski w swojej autobiografji, że

„Wielcy reformatorzy: Palestrina, Bach, Beethoven stworzyli nowe formy muzyki; ale to nie są nienaruszalne dogmaty; formy bowiem podlegają prawom rozwoju i postępu, jak cała sfera ducha; a więc muszą się zamieniać z biegiem czasu''. Tę głęboką zasadę Mussorgskiego przejął Debussy i przeprowadził ją w całej rozciągłości, posunąwszy się do ostatecznych konsekwencyj. „W sztuce niema dogmatów, uświęconych tradycją!''. W twórczości musi panować zupełna **swoboda!** — oto **postulat,** który stawia zarówno Mussorgski, jak i Debussy, obydwaj zwracają się przeciw **tradycji,** obydwaj wypowiadają walkę **formalizmowi** w sztuce i zakładają protest przeciwko wszelkim normom, krępującym twórczość artysty.

To jest jedno źródło reform Debussyego. Drugiem źródłem była dążność do tworzenia odrębnego, narodowego stylu muzyki francuskiej i do zgnębienia przytłaczającej hegemonji germańskiej na polu muzyki.

Po „młodej Rosji'' przewodnią rolę w muzyce objęła „młoda Francja'' — dzięki Debussyemu.

Jakże inaczej było we Francji przed Debussym. W przeciwieństwie do arcydzieł literatury, malarstwa i rzeźby, zdumiewających najwyższą kulturą techniki, głębokością i oryginalnością koncepcji i nadających ton duchowej kulturze Europy, muzyka francuska uchodziła za coś niższego od tej muzyki, której główne formy reprezentowała muzyka niemiecka od Bacha począwszy. Nazywano ją lekceważąco **musiquete,** obniżając tem mianem jej powagę i wartość. Była to płocha muzyka, miła, pełna wdzięku i owego typowo francuskiego esprit, znamionującego salonowy, konwersacyjny ton życia paryskiego.

A nadto, jakby dla ironji, przedstawicielami muzyki francuskiej byli dwaj kompozytorzy, z pochodzenia nie Francuzi, lecz Żydzi, którzy drogą

nadzwyczajnej asymilacji przyswoili sobie wszystkie cechy francuskiego charakteru: Twórcą „wielkiej opery francuskiej", stanowiącej przedmiot dumy narodowej — był **jakób Meyerbeer,** natomiast twórcą paryskiej operetki z jej pikanterją rytmu, werwą, temperamentem, pomysłowością melodji i z szyderczą karykaturą rzeczywistości — był **jaques Offenbach.**

Na popularne opery Karola **Gounoda,** na muzykę baletową **Delibesa,** na pełne szczerego liryzmu opery **Masseneta** patrzono z odcieniem pewnego lekceważenia, jako na muzykę, która nie mogła mierzyć się z monumentalnym i patetycznym stylem muzyki niemieckiej.

Kult największego kompozytora francuskiego **Hektora Berlioza** przygasł.

Ponad muzyką francuską, jak i nad całą kulturą artystyczną Europy unosił się wpływ fascynującego żywiołu, jakim była sztuka **R. Wagnera.**

Wszyscy poddawali się bezkrytycznie sugestywnej sile zarówno muzyki, jak i estetyki Wagnerowskiej. Ulegli mu George Bizet, Camille Saint-Saens, Chabrier, Massenet, a nawet najpotężniejsza indywidualność wśród kompozytorów francuskich **Cezar Franek,** u którego chromatyka Wagnerowskiego „Trystana" stanowi jedną z zasadniczych cech jego stylu. Wprawdzie r. 1871 (a więc po Sedanie) założono „Societé Nationale de musique", instynktownie powodując się myślą odwetu; założono je z dewizą „Ars gallica", a więc pragnąc się wyzwolić z zależności od kultury germańskiej, lecz nie zdołano zgnębić wpływu Wagnera.

Nie zdawano sobie jeszcze sprawy z tego, że w rzeczywistości Wagner nie był zwiastunem nowej sztuki; lecz raczej był ostatniem ogniwem długiego rozwoju historycznego; że twórczość jego zamknęła właściwie okres romantyzmu, doprowadziwszy do ostatecznych konsekwencyj jego hasła, formy i środki techniczne.

Wagner — to **ostatni romantyk.** Przecież dzisiaj wszędzie zauważyć można zmierzch sztuki Wagnerowskiej; dla nas jest ona już niewspółczesna, niema żadnych punktów stycznych ze sztuką dzisiejszą, która potoczyła się zupełnie innemi drogami i wykształciła inne formy.

Jedyny Debussy zrozumiał czy odczuł, że tylko z negacji Wagnera, z negacji ideałów germańskiej muzyki powstać może narodowa muzyka francuska; że tylko na tej podstawie można przygotować jej renesans, stworzyć własny styl i nowe środki techniczne.

Od czasów **Chopina** prądy narodowe nurtowały muzykę europejską. Muzyka **młodo-rosyjska** ze sławną „piątką" na czele i muzyka **skandynawska** z Griegem na czele były wymownem świadectwem, że wyzwolenie się z pod hegemonji muzyki niemieckiej jest możliwe.

Francja miała świetne tradycje narodowe z wieku 17 i 18: **„Clayeciniści"** francuscy, Louis i Franęois **Couperin,** a następnie **J. Ph. Rameau,** twórca oper i muzyki clavecinowej stworzyli wówczas odrębny styl muzyczny, będący dopełnieniem stylu, jaki znamionuje arcydzieła poezji i malarstwa w epoce rokokowej. Finezja wyrazu, subtelna, przejrzystaforma,wytwornośćornamentyki i szczery sentyment — oto cechy owej muzyki francuskiej na przełomie 17 i 18 wieku. Do niej to nawiązał Debussy i w niej szukał źródeł do odrodzenia muzyki francuskiej i stworzenia odrębnego stylu narodowego, któryby można przeciwstawić sztuce Wagnera i muzyce germańskiej.

I stworzył ten styl!

Pierwszy impuls do reformatorskiej działalności dała Debussyemu jego **podróż do Rosji.** Był to czas franko-rosyjskiego przymierza; zbliżenia się obydwóch kultur do siebie i wzajemnej wymiany swoich zdobyczy. W rzeczywistości najwięcej skorzystała z tego sojuszu pod względem kulturalnym Francja: Ow barbarzyński Wschód Europy stał się terenem odkryć, rewelacji: Wyrafinowaną kulturą Francji, stojącą nad brzegiem dekadencji owionęło nowe tchnienie; tajemnicza, głęboka kultura ducha, genjalny prymityw rosyjskiej sztuki były dla Francji — istnem objawieniem; otwarły się nowe światy, nowe możliwości twórcze.

Debussy usłyszał w Rosji poraź pierwszy owe sławne romanse cygańskie, pełne czaru melodyjnego, melancholji i orjentalnego kolorytu.

Te nieuczone, a tak uczuciowe melodje, naturalistycznem pięknem swojem olśniły Debussy ego i wywarły na nim fascynujące wrażenie.

Jakie to było świeże, oryginalne, odrębne i dalekie od tego, co dawała muzyka na tradycyjnych normach oparta. W jednej chwili runęły wiązadła systemu uświęconego; w duszy Debussyego dokonała się rewolucja.

Z prymitywów rosyjskiej sztuki ludowej zaczerpnął wzoru do nowej sztuki. Potem dostaje Debussy w ręce partyturę arcydzieła Mussorgskiego: „Borys Godunow", owego dramatu muzycznego, który zwiastował nowy styl, wyzwolony z pod wpływu Wagnerowskich „dramatów zbawienia" „Erlósungsdramen" z ich olbrzymim aparatem orkiestralnym, z symfonicznem traktowaniem „Leitmotywu", i przytłaczającym patosem germańskich bohaterów i ich walk nadludzkich.

Zamiast tego u Mujssorgskiego genjalna prostota i głęboki nastrój! ś

Obok Mussorgskiego na ukształtowanie się nowego stylu Debussyego wywarł silny wpływ kompozytor francuski, od którego wywodzą się ekscentryczne wybujałości w rriuzyce francuskiej ostatniej doby w t. zw. „Grupie sześciu": jest nim **Frik Satie,** ironizujący **parody^ta,** który doprowadził do absurdu formę muzyczką.

Pod jego to wpły\yem pisze Debussy kilka parodystycznych kompozycyj: zapomniał jednak o jednej zasadniczej prawdzie: że muzyka zdolna jest do każdego wyrazu, tylko nie do karykatury, parodji i satyry. Jak niemożliwa jest do pomyślenia szydercza architektura, jakaś ironicznie pojęta budowla, tak niemożliwa jest muzyka, która ma wyśmiewać, szydzić, parodjować: nigdy bowiem nie przestaje być muzyką. Kto nie wie, że jakaś kompozycja napisana jest z intencją satyryczną, ten nie wyczuje tego z dźwięków ani nie domyśli się tego. Stwierdzić to mogą dwie kompozycje Debussyego, wzięte z cyklu zatytułowanego **„Childrens Corner"** t. zn. „Kącik dziecięcy", a poświęconego córeczce ze słowami:

„A ma chere petite Chouchou avec les tendres excuses de son pere pour ce qui va suivre".

Do napisania tych kompozycyj dały Debussyemu niewątpliwy impuls Schumanna „Kinderszenen", Mussorgskija „Izba dziecięca" i Gabrjela Faure „Dolly". Ale jaka różnica!

U Schumanna poezja wspomnień z lat dziecięcych, u Mussorgskija bezpośredniość przeżycia; jest tam naprawdę dusza dziecka ze swą bogatą skalą uczuciowych kontrastów i odcieni.

U **Debussyego** uśmiech ironji; **sztuczna,** robiona **prostota.** Pierwsza minjatura:

Dr. Gradus ad Parnassum tytuł wzięty ze znanego cennego zbioru ćwiczeń Clementiego „Gradus"; sarkastyczny dodatek „Doctor" ma być szyderczą satyrą na **pedanterję** tylko suchych palcówek technicznych. Satyra kryje się w tytule. W rzeczywistości bowiem tyle tu jest szczerej muzyki, że słuchacz zapomina o naiwnej intencji kompozytora i poddaje się bezpośredniemu wrażeniu, płynącemu z dźwięków.

Serenada na cześć lalki; minjatura o tak niezwykłej kolorystyce i takim wdzięku, że niema mowy o parodystycznem działaniu tej uroczej kompozycji.

Cel parodystyczny ma również luźno wydany **Valse La plus que lente.**

Niewątpliwie chciał tu Debussy dać karykaturę walców[7] Schumannowskich, zwłaszcza z „Karnawału"; dowodzi tego podobieństwo tematyczne obydwóch kompozycyj.

Czy naprawdę dał karykaturę? Przenigdy! Napisał rzecz niezmiernie miłą, melodyjną, owianą szczerym liryzmem i sentymentem, właściwym muzyce francuskiej.

(C. d. n.)

EDMUND GIZĖJEWSKI.

Skrzypce i ich pochodzenie

Nie wszyscy, nawet grający na skrzypcach, znają pochodzenie, rozwój budowy — ewolucje, jakie przechodziły skrzypce, ten tajemniczy instrument, z którego wirtuozi wydobywają tyle czaru i efektów. Wielu też zastanawiało się nad tem, czy też te skrzypce „ktoś" wynalazł, skąd biorą swe pochodzenie i wreszcie po kilkominutowyrn zastanawianiu się, powiedział sobie „nie wiem" i znów trwał dalej w tej nieświadomości. Chcąc po części usunąć te braki każdego grającego, podam tu kilka szczegółów odnośnie do pochodzenia skrzypiec.

Pewnem jest, że wygląd ich dzisiejszy nie był odrazu taki. Ich budowa i forma była bardziej prymitywną, smyczek miał formę zbliżoną do łuku. Nazwa ich również została spolonizowaną, bowiem pierwotna ich nazwa brzmiała: Rebab.

Pierwsze wzory skrzypiec powstają w wieku VIII w Arabji. Budową swą były zbliżone do dzisiejszych mandolin z wydłużoną szyjką, kołki zaś do naciągania strun były ulokowane pionowo do szyjki. Instrument ten przedostał się do Europy w roku 711 wraz z wkraczającymi Maurami do Hiszpanji.

W Europie niezależnie od Rebab, istniał instrument smyczkowy, zwany Chrotta (Krota). Tenże sam instrument zwano w Niemczech Geige, we Francji Gigue (Zige); rozwój instrumentu smyczkowego przybiera różne wielkości, stopniowo zbliżając się do naszych skrzypiec (formą), a znany wówczas pod nazwą Yioli. Skrzypce nie trzymano jak dziś na ramieniu, przytrzymując brodą, lecz w pozycji stojącej — jak wiolonczelę, oparte o kolana.

Dalej istniał instrument smyczkowy, zwany Lira da braccio (braccio — ramię), więc trzymany na ramieniu, posiadający 7 strun. Najprawdopodobniej pochodzenie skrzypiec wywodzi się od wioli, która posiadała 4 struny, a istniała już w XVI wieku. Istniały też szeroko rozpowszechnione w Niemczech viole, zwane Polnische Geigen, bez t. z w. „progów" na chwytni. Skrzypce te strojone były kwintami, jak dzisiejsze. Niezawodnie też ten rodzaj instrumentu jest prototypem dzisiejszych skrzypiec.

We Francji w XVI wieku w Lyon budował skrzypce ówczesny mistrz Gaspard Duiffoprugcar (Tiffenbrucker). W Wenecji znano budowniczego Linarolo, który właściwie stworzył model skrzypiec, najbardziej zbliżonych do dzisiejszych. Dalszy rozkwit tego instrumentu w XVI w. spoczywał w takich rękach, jak we Włoszech w Brescia (obok Medjolanu) — Bertelloti, (?iovani (Dziowani), Paolo Maggini (Madżini) urodź, w 1580 r., um. w r. 1640. Wymarzone instrumenty budował w Cremonie Nicola Amati, ur. w r. 1596, um. w r. 1684. Jego skrzypce to ideał wymarzony każdego skrzypka-artysty. Skrzypce posiadają prześliczny, pełny, donośny ton.

Uczniowie Amatiego: Ruggieri, Cappa, budowali równie dobre instrumenty jak ich mistrz.

(C.d.n.)

DR. J. KOFFLER.

Prof. Dr. Adolf CłiybińsKi

Nazwisko to jest dla nas istotnie i nierozerwalnie związane z pojęciem muzykologji. A raczej przeciwnie: jeżeli gdziekolwiek w Polsce mowa jest o.muzykologji, nazwisko Prof. Dr. Chybińskiego zjawia się bezwiednie i służy jakoby objaśnienie dla tej mistycznie obcem słowem nazwanej wiedzy. Tak są ściśle ze sobą złączone, że dla Polaka jedno bez drugiego niełatwo się daje pojąć.

Chcąc więc omówić osobistość Prof. Dr. Chybińskiego, muszę wprzód wytłumaczyć: czem jest i do czego służy muzykologja.

Mianem tem oznaczamy naukowy sposób traktowania historji muzyki, przy pomocy wszelkich ścisłych nauk pomocniczych. Uczy nas muzykologja, czem muzyka jest w rzeczywistości, co ona wyraża i jak ona to najlepiej wyrazić może.

Każdy muzyczny system: czy to estetyczny, czy nawet tylko techniczny, jest i musi być bezwartościowym, o ile nie opiera się na przesłankach ściśle naukowych i historycznych, a więc na rezultatach muzykologji.

Ona bowiem szuka i znajduje istotne, odwieczne i niezmienne prawa, którym podlega sztuka muzyczna. Nie tylko muzyka od Bacha do Wagnera, lecz też ta od czasów starożytnych Greków i Indów, aż do tej muzyki, której nie napisano jeszcze.

Bo muzyka każdej, nawet najstarszej minionej epoki, była dla słuchających współczesnych nie mniej wyrazem i namiętnością, podobnie jak nią jest muzyka dzisiejsza dla nas.

Lecz środki wyrażania się w muzyce zmieniają się z biegiem czasu, podobnie jak środki wysławiania się mowy ludzkiej. W muzyce zmiany te odbywają się szybciej i czulej, niż się to dzieje w potocznej mowie codziennego życia.

Zrozumienie tych wiecznych i ciągłych, zewnętrznych zmian niezmienionej i niezmiennej istoty sztuki muzycznej uczy nas-muzykologja.

Co na tem polu Prof. Dr. Adolf Chybiński zdziałał i działa, nie da się opisać w ramach tego artykułu.

Dzieło jego przebogate, jest wprawdzie nieznanem szerokiej masie niefachowców, lecz znaczenie jego jest olbrzymie, bo rozjaśnia ostatecznie ukryte głębie rozwoju naszej polskiej muzyki. Dzieło to niezależne od prądów czasu, o wartościach wiecznych, jest **reprezentatywnem nietylko dla jego twórcy, lecz i dla całego naszego narodu.** Każda nowa książka, każda nowa praca jego pióra jest bezwzględnie wzbogaceniem wiedzy muzycznej i duchowego skarbu narodowego.



Dla nas [muzyków praktycznych i twórczych i odtwórczych — wymieniam tylko jeden czyn, jedno dzieło, P-* którem zaskarbił sobie nie- V, zniszczalne zasługi i które , wywarło ważny i nieocenio- “ ny wpływ na kompozytorski} a • twórczość polską -- jest to **odkrycie i zbadanie muzyki Podhala.** Temsamem stał się on nauczycielem i doradcą całego młodego pokolenia twórców muzycznych. Stał się twórcą i kształcicielem nowej kultury narodowej na podstawach pra- ludowych. Zamienił historyczną sondę, na jej ster.

Jako kierownik stworzonego przez niego Instytutu Muzykologicznego przy Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie nie ogranicza się Prof. Dr. Chybiński do wykształcenia dobrych historyków i teoretyków, lecz wskazuje uczniom swym drogę, która prowadzi z martwej, niemej filologji, do artystycznego przeżycia; buduje pomost między historycznemu świadomościami i teoretycznenii umiejętnościami, a praktyczną pracą, estetyczną radością wewnętrznego słyszenia i odczuwania,

Ścisły badacz i kształciciel młodzieży, jakotężcałego polskiego środowiska muzycznego, jest najlepszym i najofiarniejszym organizatorem na tem polu. Prawie że z niczego stworzył w stosunkowo bardzo krótkim czasie wytrwałą i niezmordowaną energją wspomniany już Instytut Muzykologiczny, z jedyną swego rodzaju w Polsce nieocenioną bibljoteką i archiwum.

Prof. Dr. Adolf Chybiński stoi przed nami nie tylko jako genjalny uczony, lecz zarazem jako mąż ofiarny i pomocny, dla uczniów ojcowsko dobry i usłużny radą i czynem.

Razem wziąwszy: **nieocenione dzieła i czyny, nieskazitelny idealizm i charakter** — jest to **wielki człowiek, twórca wielkich i rzecznych wartości.**

* * *

Daty biograficzne i bibliograficzne.

Chybiński Adolf Eustachy,

urodzony w Krakowie 29 marca 1880 r. Tamże ukończył gimnazjum (1898) oraz odbył studja uniwersyteckie w zakresie filologji klasycznej i germanistycznej, kształcąc się równocześnie w muzyce i jej teorji, głównie pod kier. Jana Drozdowskiego. W r. 1902 wyjeżdża do Monachjum, gdzie po krótkim pobycie w kraju osiada z małemi przerwami do r. 1912. Odbywa studja filologji klasycznej (u prof. Christa, I. Müllera, E. Wölfflina i Krummbachera) i germanistycznej (u prof. Paula i Munkkera), filozofji (u prof. Lipssa i Hertlinga), historji sztuki (u prof. Volla i Riehla), oraz przedewszystkiem muzykologji (u prof. Sandbergera i Kroger a), nadto kształci się w kompozycji u prof. L. Thuillego (1905—1907). W r: 1908 osiąga stopień doktora filozofji z zakresu muzykologji na podstawie pracy „Beiträge zur Oeschichte des Taktschlagens“ (wyd. w r. 1912 w Lipsku u Breitkopfa i Härtla). Wcześnie rozpoczyna badania nad historją i etnograf ją muzyki polskiej, zbierając maierjały po bibljotekach zagranicznych i polskich, wśród kilkorazowych powrotów do kraju. Prace swe z tego zakresu ogłasza w pismach zagranicznych i polskich. W r. 1912 z inicjatywy wydziału filozoficznego) uniwersytetu lwowskiego habilituje się na tymże uniwersytecie (habilitacji dokonał prof. Adler z uniwersytetu wiedeńskiego) jako docent muzykologji i odrazu czyni starania o stworzenie Instytutu muzykologicznego na uniwersytecie we Lwowie, uwieńczone w r. 1913 za poparciem Senatu akademickiego założeniem tej instytucji, najstarszej w swym rodzaju} na uniwersytetach polskich. W r. 1917 zostaje profesorem nadzwyczajnym, w r. 1920 zwyczajnym. W r. 1916 powołało go Konserwatorjum muzyczne we Lwowie na profesora historji muzyki, harmonji i kontrapunktu, na którem to stanowisku pozostaje do dnia dzisiejszego, ograniczając się do wykładania harmonji. W tym samym czasie zostaje członkiem komisji państwowej egzaminacyjnej dla kandydatów na nauczycieli mu-

zyki, Jest czynnym członkiem Naukowego Towarzystwa we Lwowie, członkiem Komisji etnograficznej Akademji Umiejętności w Krakowie, członkiem Państwowej Rady Sztuki, członkiem Kuratorjum Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, członkiem dyrektorjum „Towarzystwa im. Henryka Schiitza“ w Dreźnie, współredaktorem czasopism „Lud“, „Wierchy", „Muzyka" itd.

Jako pedagog uniwersytecki rozwija działalność w kierunku szerokiej rozbudowy swego Instytutu muzykologicznego i w kierunku kształcenia pracowników w zakresie muzykologji. Z jego uczniów znani są jako muzykologowie: Dr. Bronisława Wójcikówna, X. Dr. Hieronim Feicht, Dr. Marja Szczepańska, obecna asystentka Instytutu muzykologicznego Uniwersytetu lwowskiego, Siefanja Łobaczewska i i.

Jako muzykolog prowadzi swe badania w dwóch kierunkach: historji muzyki polskiej i etnologji, uwzględniając w szerokiej mierze badania archiwalne celem zrekonstruowania historji kultury muzycznej w Polsce. Etnologję muzyczną w Polsce wprowadził na tory naukowe, jak również badania nad instrumentami muzycznemi. Dla celów wydania dawnej muzyki polskiej zgromadził bogate materjały, znajdujące się obecnie w Instytucie muzykologicznym we Lwowie, posiadającym największą w Polśce bibljotekę muzyczną, zbiory fotograficznych zdjęć z rękopisów i druków, także rękopisy muzyczne od XII—XVIII wieku, służące za materjał do ćwiczeń seminarjalnych, nie szczędząc własnych funduszów, gdy idzie o pracę naukową studentów.

Prace z zakresu historji muzyki: „Bogarodzica pod względem historyczno-muzycznym" (Kraków 1907), „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku“ (Kraków 1909), „Zur Geschichte des Taktschlagens in der Mensuralepoche“ (w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", Lipsk), „Die polnische Musik und Musikkultur in ihren Beziehungen zu Deutschland" (tamże), „Die deutschen Musiktheoretiker des XVI—XVIII Jahrhunderts und die polnische Musik" (w „Zeitschrift der Inter nationalen Musikgesellschajt", Lipsk), „Die polnische mehrstimmige Musik des XVI Jahrhunderts" (w „Riemann-Festschrift", Lipsk 1910), „Tabulatura organowa Jana z Lublina", 1540 (w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1911—1914; druk tej pracy, która w odbitce książkowej miała wynosić dwa bardzo obszerne tomy, przerwały czasy wojenne), „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu, Część I" (Kraków 1910) druga część tej pracy ukazała się w „Przeglądzie muzycznym", Warszawa 1911), „Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów“ (w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balcera", Lwów 1925, odbitka), „Teorja mensuralna w polskiej literaturze muzycznej z I połowy XVI wieku" (Kraków 1911, Akademia Umiejętności), „Ze studjów nad polską muzyką wielogłosową wokalną w XVI wieku" (w „Przeglądzie muzycznym", Warszawa), „Z dziejów muzyki krakowskiej" (o kapeli jezuickiej, w „Kwartalniku muzycznym“, Warszawa 1913), „O nieznanym zbiorze polskich tańców z r. 1662“ (tamże).

W nowszych czasach ukazał się szereg monografij w czasopismach muzycznych: w „Przeglądzie Muzycznym" (1925—27): „O kilku .domniemanych, znanych i nieznanych kompozytorach polskich XVII i XVIII wieku", „Daniel Fierszewicz", „Mikołaj z Chrzanowa", „O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie", „Stanisław Sylwester Szarzyński", „Od Fierszewicza do Gorczyckiego", „Jacek Różycki", „Ze staropolskich kantyczków", „Muzycy włoscy w kapelach katedralnych krakowskich, 1619—1657“ (w „Muzyce Kościelnej"), „Luźne notatki o staropolskich organach, organmistrzach i organistach", „Grzegorz Gerwazy Gorczycki na czele kapeli krakowskiej katedralnej, 1698—1734" w „Hosanna"), „Do historji muzyki w klasztorze tynieckim" i „Z muzycznej przeszłości Krosna" (w „Śpiewaku", Katowice 1927), „Aleksander Władysław Leszczyński, 1616—1680“ (w „Wiadomościach muzycznych", Warszawa 1925—26), „Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w 17 i 18 wieku", nadto sporo prac o najnowszej muzyce polskiej, z których wymieniamy wydanie korespondencji M. Karłowicza w roczniku „Wierchy“ (1925) i w „Muzyce“ (1926), oraz liczne artykuły o polskich kompozytorach nowszych w przedwojennych miesięcznikach polskich i zagranicznych („Sfinks", „Die Musik" itd.). — Prace etnograficzne: „O metodach zbierania i porządkowania melodyj ludowych" (Lwów 1907), „O organizację pracy nad melodjami ludowemi" (w kwartalniku „Lud", Lwów 1922), „Wskazówki zbierania melodyj ludowych" (w „Przeglądzie Muzycznym", Poznań 1925 i odbitka), „Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu" (Kraków 1924, Akademja Umiejętności), „Dzwony pasterskie ludu polskiego na Podhalu" (Kraków 1925, Akademja Umiejętności), nadto szereg artykułów o muzyce Podhalan w różnych czasopismach („Wierchy", „Muzyka" itp.)

Wielka ilość monografij o staropolskiej muzyce, opartych na źródłowych badaniach jest przygotowaniem do wydania pierwszego tomu „Historji muzyki w Polsce" i „Słownika muzyków polskich do początków XIX wieku". W opracowaniu znajduje się publikacja „Melodje wokalne i instrumentalne ludu polskiego na Podhalu", poprzedzona szeregiem studjów o tych melodjach.

Z dziejów muzyKi polskiej.

Dziwne koleje przechodziła muzyka w Polsce zapowiadająca się tak świetnie w czasach bardzo odległych, miała okresy prawdziwego rozkwitu, przewyższające niekiedy muzykę obcych narodów i naodwrót okresy długotrwałej zupełnej bezczynności i apatji — okresy zmierzchu i cofania się lub zupełnego zastoju. I te, niestety, mające swe źródło w narodowych zresztą wadach, przeważnie w niedowierzaniu siłom własnym, przeważały często na szali, odbijając się szkodliwie na latach przyszłych i cofając naszą kulturę daleko wstecz, tamując prawidłowy jej rozwój nieomal o długie wieki,

A wszak wiadomo, że Polska, posiadająca wartościowe zabytki rękopiśmienne z XIV. i XV. wieku i wzmianki kronikarskie Marcina Galla, Kadłubka i innych dziejopisarzy ówczesnych, o muzyce, widowiskach i śpiewach jeszcze z czasów zaprowadzenia chrześcijaństwa, z czasów poprzedzających nawet Bolesławitów, — już w wieku XV. posiadała sporo muzyków wyszkolonych w nowym fachu, ba, nawet teoretyków światłych i uczonych, wykładających na akademji krakowskiej, która wielu zagranicznych muzyków przysposobiła. A przecież poza „Bogarodzicą*[1] znachodzimy z mniej więcej tych czasów trzygłosowe kompozycje Mikofaja z Radomia, muzyka jak na owe czasy wytrawnego i wysoce pomysłowego. Wyróżnił się też w tych czasach Grzegorz z Sanoka, który podobno pierwszy wprowadził kontrapunkt do muzyki kościelnej w Polsce,

Obfitszym bez porównania był wiek XVI.,' który wydaje Henryka Fincka, Niemca z pochodzenia, ucznia krakowskiej Akademji, który u Aleksandra Jagiellończyka nadwornym był kompozytorem i dyrektorem jego kapeli; a później widzimy takiego Wacława z Szamotuł, wsławiającego się kompozycjami kościelnymi (słynne treny Jeremiasza) i Marcina Lwowczyka, ucznia Sebastyana z Felsztyna, kompozytora i teoretyka niepośledniej juz miary- W wieku XVI., a raczej w drugiej jego połowie, założone przez Zygmunta I. kolegium Rorantystów, wydaje też tęgich kompozytorów i muzyków, z pośród których utrwaliły się nazwiska obok Wacława z Szamotuł, Lwowczyka, — Borka, Brandta, Zieleńskiego, Gomółki, nie licząc całej plelady muzyków pomniejszych, rzetelnych i pracowitych. Zieleński i Gomółka wsławili się szeroko, ten ostatni szczególnie melodjami na psałterz Kochanowskiego.

Czasy Zygmunta III. i Władysława IV. są okresami zaniku twórczości rodzimej. Obaj królowie protegując bardzo muzykę, nie dowierzając siłom własnym, sprowadzali muzyków obcych i śpiewaków, którzy odtąd zalewają dwory wszystkich niemal magnatów polskich, wypierając rzecz naturalna, zewsząd muzykę polską, utrudniając jej prawidłowy dalszy rozwój, zmuszając do zamilknięcia. To też lata te odbijają się bardzo szkodliwie na rodzimej twórczości muzycznej, która zamiera zwolna i przycicha aż do wieku XVIII. W okresie tym znowuż wszechwładnie zapanował dyletantyzm i, co za tem idzie, ogólne obniżenie smaku i poziomu. Do kompozycji zabierali się wszyscy bez względu na wiedzę i zdolności, fabrykując mnóstwo utworów bezwartościowych. O wydaniu kompozytora poważniejszego mowy być nie mogło. Silniejszą indywidualność objawił tylko Mielczewski i Bartłomiej Pękiel — zacny organista i kompozytor, jak o nim wspomina Jarzębski w swym „Gościńcu[11].

Początki wieku XVIII- wydają Wronicza, Damiana, Barzyńskiego, muzyka .postępowego i obznajomionego dostatecznie z techniką twórczą, a wreszcie Grzegorza Gorczyckiego, kompozytora płodnego niezmiernie i wykształconego. Z naśladowców jego wyróżnił się ks. Zieleniewicz, także jeden z dyrygentów sławnej kapeli Rorantystów. Jako teoretyk przekazał swe imię potomności Gorczyn, który pierwszy po polsku wydał pracę p. t. „Tabulatura muzyki do nauki śpiewu i gry na wszelakich instrumentach z nut“ (w roku 1647).

Opera w Polsce, zainicjowana jeszcze przez Władysława IV., odżyła dopiero za czasów Sasów. August II. zbudował w Warszawie pierwszą stałą „Operalnię[11] (gmach opery) w 1724 r., a kierownikiem. został baron Mordax, szambelan królewski. Teatr otwarto „Proserpiną“ baletem, poczem dawano wyłącznie opery włoskie. Podobnie August III. wielkim był miłośnikiem opery. Po śmierci jego teatr zamknięto i dopiero u schyłku wieku osiemnastego otwarto jego podwoje ponownie na życzenie Stanisława Augusta. Sprytny przedsiębiorca Thomatis sprowadza włoskie trupy śpiewacze, a zarobiwszy grubo, odstępuje przedsiębiorstwo baronowi Kurtzowi, po którym wyłączny przywilej otrzymuje kamerdyner królewski Kyx. O scenę ojczystą nikt się nie troszczył. Magnaci rozmiłowani w śpiewach obcych i baletowych piruetach, łożyli na nie krocie tysięcy, nie myśląc wcale o scenie narodowej, nie odczuwając potrzeby jej istnienia. Ile było dworów wielkopańskich na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej, tyle niemal teatrów i oper włoskich.

Radjofonja - no [illegible]pole działania orkiestr loojsftoioiich

Codziennie od godz. 15 do późnego wieczora na falach eteru leci w świat polskie słowo, polska myśl twórcza, polskie utwory sztuki muzycznej; codziennie brzmi nasz Hymn narodowy, zwiastując światu, że Polska nie zginęła, że żyje, że w wielkiej rodzinie ludzkości godne siebie zajmuje miejsce.

Nie znajdziemy już dziś prawie nikogo, ktoby nie wiedział co to jest radjo — a szeregi tych, co przez zaprowadzenie własnej stacji odbiorczej przystępują do bliższego zacieśnienia węzłów ze wszystkimi narodami świata, powiększają się z dnia na dzień.

Rzeczą dzisiejszego artykułu nie jest zapoznawać czytelników z tajemnicami radja, zachęcać do zakładania prywatnych odbiorników — zadanie jedno i drugie spełnia u nas szereg pism wyłącznie radjofonji poświęconych i powstające w każdem prawie mieście „radjokluby[11].

W artykule naszym chcemy zwrócić uwagę czytelników na inne momenty, mające — zdaniem naszem, jako pisma poświęconego kulturze muzycznej w Armji polskiej — też niepoślednie dla radjofonji znaczenie.

Mamy dotychczas dwie stacje nadawcze, które pracują świetnie: w Stolicy Państwa — w Warszawie i w drugiej stolicy Polski — w stolicy naszej kultury — w Krakowie. Według radjowej zapowiedzi W. P. Dr. Stępowskiego — stacyj nadawczych będziemy mieli w Polsce dwanaście. Już pracują nad zmontowaniem stacji nadawczej w Poznaniu — na międzynarodowych wykazach uwidocznione są już stacje nadawcze Lwów i Wilno — następne miasta zostaną później wyznaczone.

Dyrekcja „Polskiego Radja“ w Warszawie pracuje celowo, energicznie, piętrzące się zewsząd trudności zwalcza wszelkimi do jej dyspozycji stojącymi środkami, z walki umie wyjść zwycięsko — możemy więc być spokojni o los naszego radja i pewni, że w niedługim czasie ze wszystkich ośrodków naszego życia kulturalnego promieniować będzie w najdalsze zakątki naszej wielkiej ojczyzny polska wiedza i polska sztuka, wykazując naszym maluczkim, że nie tylko to dobre co obce, lecz że swoje dobrocią obczyźnie dorównywa a niekiedy też przewyższa. Z ośrodków tych pójdzie też' niedługo to polskie słowo hen za granice Państwa, by krzepić tych, co jeszcze dziś oczekują chwili powrotu na łono Ojczyzny i tych, co za Chlebem poszli w świat. Radjo polskie spełni to całe zadanie.

Czytelnikom naszym — orkiestrantom wojskowym — chcemy zwrócić szczególną uwagę na jeszcze jedno zadanie, które na wezwanie Dyrekcji Polskiego Radja za zezwoleniem swoich władz spełnić będą musieli godnie, z poczuciem całej wielkości tego zadania. Zadaniem tem — będą koncerty orkiestr wojskowych, przesyłane przez nadawcze stacje polskiego radja w bezbrzeżny świat.

Już dyrekcje zagranicznych stacji nadawczych wykorzystują szeroko i często orkiestry wojskowe jako wypełnienie części dziennego programu. Na przedzie kroczą Czesi — dalej Niemcy a nawet Wolne Miasto Gdańsk używa orkiestr swego „wojska“ — policji i straży pożarnej do koncertów. U nas na razie — dla powodów nieznanych mi — wojskowe orkiestry programów radjowych nie wypełniają — a przynajmniej udział wojskowych orkiestr był dotychczas znikomy — prawie żaden.

Gdzie leży przyczyna — nie wiem. I z tego miejsca uprzejmie W. P. Dr. Stępowskiego proszę,

by w swojej skrzynce pocztowej, któregoś dnia radjosluchaczom — między którymi są rzesze orkiestrantów wojskowych — pogląd swój na tę sprawę wypowiedział.

Zanim to nastąpi, pozwolę sobie rozważyć, czy i o ile nasze ork.wojsk. do takich koncertów są zdolne.

Na pytanie powyższe muszę bezwzględnie odpowiedzieć: są zdolne, nie gorsze od naszych sąsiadów — Czechów, a stanowczo lepsze kilkakrotnie od produkującej się często orkiestry w Gdańsku. Za dowód tych twierdzeń wystarczą opinje polskich znawców muzyki, konkursy, odbywające się corocznie między orkiestrami poszczególnych korpusów i prawdziwa trudność wobec jakiej stoją po konkursach sądy konkursowe przy wydaniu palmy pierwszeństwa. Przez kilkuletnią pracę jako doradca fachowy-muzyczny D. O. K. Kraków a następnie D. O. K. Pomorze, poznałem szereg orkiestr wojskowych w czasie odbytych wizytacyj, śmiało więc stwierdzić mogę, że są to zespoły pełnowartościowe, mogące przynieść chlubę nietylko Armji, której te orkiestry są cząstką — lecz też sztuce polskiej wogóle. Zwłaszcza nadawcze stacje prowincjonalne byłyby pozbawione szeregu kłopotów, wynikających z zestawienia programu, angażując raz tę drugi raz ową orkiestrę wojskową. Miałoby to i ważny moment wychowawczy — może niejeden radjoamator — po odbiciu służby wojskowej — mieszkający gdzieś na Podhalu, czy Pokuciu, na Mazowszu, czy Pomorzu — chętnie posłuchałby orkiestry swego pułku, przypomniałby sobie niejeden szczegół z życia wojskowego, niejeden moment wesoły czy też smutny.

Jestem przekonany, że orkiestry wojskowe w poczuciu odpowiedzialności, ciążącej na nich przy koncercie radjowym, starałyby się w ćwiczeniach przygotowawczych do osiągnięcia jak najlepszych rezultatów, do dźwignięcia się na możliwe wyżyny.

Poruszę przy tej sposobności jeden jeszcze moment, który jakkolwiek bezpośrednio nic wspólnego z orkiestrami wojskowemi nie ma — jest jednak zdaniem mojem godny zastanowienia.

Jak na wstępie artykułu podkreśliłem, codzienne audycje kończą się naszym Hymnem Narodowym „Jeszcze Polska nie zginęła“. Czy prócz hymnu — bezpośrednio po nim — nie możnaby wprowadzić jako wyrazu naszych niezłomnych postanowień zachowania całości granic naszego Państwa, jako zapewnienie dla świata, że cudzego nie chcemy, lecz że ze swego i piędzi ziemi nie ustąpimy — „Rotę“ Feliksa Nowowiejskiego — toć to pieśń, będąca ostatniem słowem naszych zebrań obywatelskich — toć to codzienna wieczorna modlitwa naszego żołnierza. I na to proszę nam odpowiedzieć. Czekamy. Ed.

Muzyka dramatyczna

Dramatyczna muzyka stanowi jeden z najbogatszych działów naszej sztuki. Do dramatycznej muzyki zaliczamy operę, dramat muzyczny, operetkę, wodewil, melodramat, balet i ilustrację muzyczną do dramatów.

Opera jest przedstawieniem jakiegoś zdarzenia, wypadku lub czynów pewnych osób za pomocą śpiewu i muzyki instrumentalnej. W służbie opery stoją poza poezją i muzyką malarstwo, architektura i sztuka taneczna. Opera składa się z bardzo wielu i różnych części: z uwertury, która jest wstępem do opery i ma za zadanie przygotować słuchacza do wysłuchania opery i wprowadzić go w odpowiedni nastrój, dalej częściami dawniejszej opery były arje, kawatiny, romance, duety, tercety i t. d. ensemble, recitativo, finale, chóry, marsze i tańce. Opera podobnie jak oratorjum ma swój początek w misterjach średniowiecznych. Kolebką opery są Włochy. Z Włoch przeniosła się ona do wszystkich krajów Europy a szczególnie podatny grunt do swego rozwoju znalazła we Francji i w Niemczech. Za właściwego twórcę opery uważany jest Aleksander Scarlatti (1659 — 1725). Do rozwoju opery w Niemczech przyczynił się Gluck i Mozart. Zależnie od rozmiarów i treści dzielono operę na:
1) operę wielką (poważną: opera seria) np. „Robert Djabeł“, „Hugenoci“ Meyerbeera, „Fidelio“ Beethovena, 2) operę romantyczną np „Oberon“, „Wolny strzelec“ Webera, 3) operę bohaterską np. „Wilhelm Tell“ Rossiniego, 4) operę komiczną (opera buffa) np. „Wesele Figara“ Mozarta, „Cyrulik sewilski“ Rossiniego, „Sprzedana narzeczona“ Smetany,
5) opera tragiczna np. „Otello“ Rossiniego, „Żydówka“ Halewego. Prócz tego rozróżniamy operę narodową i operę historyczną. Tekst (słowa) na podstawie których kompozytor tworzy muzykę nazywa się libretto. Bardzo często od libretta zależy większe lub mniejsze powodzenie opery. Twórcą dramatu muzycznego był kompozytor niemiecki Ryszard Wagner. O istocie dramatu muzycznego i jego zasadniczej różnicy od opery pomówimy w następnym artykule.

Operetka jest to znacznie mniejsza rozmiarami opera komiczna, w której śpiew i muzyka są przeplatane djalogiem tj. mową. Operetka współczesna różni się bardzo od dawniejszej operetki. Dawniejsza operetka miała w sobie wiele dobrego, zdrowego humoru — nowsza, idąc za duchem czasu przepełniona jest często tanim dowcipem i niekiedy bardzo nawet niesmacznymi dwuznacznikami. Na polu operetki stworzyli też Niemcy i Francuzi najwięcej. Operetka jest zwykle tak zbudowana, że w trzech częściach (aktach) rozgrywa się całość. Akt pierwszy wprowadza słuchacza w akcję, zapoznaje z osobami akcji i nawiązuje konflikt, który zwykle w drugim akcie dochodzi do szczytu napięcia — akt trzeci jest szczęśliwym — zwykle bardzo komicznym, często niespodziewanem rozwiązaniem.

Wodewil jest to komedja, której akcja jest gęsto przeplatana muzyką i śpiewem. Często wodewil nie posiada oryginalnej dla siebie skomponowanej muzyki, lecz do słów piosenek (kupletów) wodewilu dobiera się znane melodje operowe, przyczem instrumentacja orkiestry obliczona jest często na komiczny efekt. Np. znaną jakąś i poważną arję oddaje się do śpiewania kupleciście na tle instrumentu o komicznem zabarwieniu np. fagotu.

Melodramat jest to muzyczna ilustracja jakiegoś poematu lub sceny. Albo więc na tle muzyki

wypowiada się słowa, których znaczenie muzyka niejako maluje albo bez słów muzyka sama „objaśnia“ jakąś scenę — zajście, wypadek.

Balet jest to taniec. Mowa i śpiew są wykluczone. Balet występuje bądź samodzielnie bądź też jako część składowa opery.

Ilustrację muzyczną do dramatów komponowali najwięksi kompozytorzy. Taka ilustracja muzyczna składa się zwykle z uwertury, antraktów (muzyka pomiędzy aktami dramatu), scen melodramatycznych, rzadziej z ustępów przeznaczonych do śpiewu. „Egmont“ Beethovena, „Athalia", „Sen nocy letniej" Mendelssohna, „Manfred" Schumanna — to są ilustracje muzyczne do dramatów, noszących te same tytuły. "O polskiej muzyce dramatycznej i o nowszych formach tej muzyki pomówimy następnym razem.

Twórzmy chóry wojskowe

Tu i owdzie istnieją w garnizonach chóry męskie, których członkami są oficerowie względnie podoficerowie. Powstały te chóry dzięki inicjatywie jednostek, miłujących śpiew, zdających sobie sprawę z kulturalnego znaczenia takich chórów i chcących chętnie poświęcić jedną godzinę w tygodniu na konieczne próby czy lekcje śpiewu chóralnego.

Stwierdzić jednak należy, że chórów takich stanowczo za mało jest w naszej armji. Nie brak chętnych śpiewaków — nie brak też kierowników jest tego przyczyną — tylko tak się jakoś dotychczas składało, że nie pomyślano o tej pracy poważnie.

Nie brak chętnych — bo przecież każdy pułk, każdy oddział posiada kilku, kilkunastu ludzi obdarzonych jakim takim głosem, z którego przy pilnej pracy i trochę cierpliwości wiele pięknych rzeczy wykrzesać można.

Nie brak też kierowników fachowców — w każdym bowiem pułku jest albo etatem przewidziany oficer kapelmistrz, który jako artysta chętnie i w tej dziedzinie sztuki popracuje — lub też nieetatowy kapelmistrz, lub wreszcie w miejscu postoju oddziału na wezwanie stanie chętnie do pracy miejscowy nauczyciel muzyki i śpiewu którejś ze szkół.

Dwa więc najważniejsze, istotne warunki bytu chóru są — jest z czego wybrać śpiewaków — jest dusza chóru dyrygent — trzeci istotny warunek — dobra wola i chęć stworzenia chóru znajdą się napewno — trzeba tylko inicjatywy w tym kierunku.

Nie trzeba udowadniać jakie znaczenie ma taki chór wojskowy. Pominąwszy czysto estetyczne względy, chór wojskowy oddać może tysiączne usługi, które wprost trudno wyliczyć i przewidzieć. Już w czasie prób — lekcyj może być pomostem, sposobnością do swobodnego nawiązania stosunków szczerze koleżeńskich, pomiędzy oficer, względnie podoficerami garnizonu, w którym ten chór, istnieje — służyć może do podniesienia powagi uroczystości narodowych, czy też czysto wojskowych — a przedewszystkiem odrywa człowieka od szarzyzny życia — każe mu na moment zapomnieć o żmudnej pracy dnia — przenosi go w sferę poezji, napawa duszę jego potęgą harmonji. I jeszcze jeden ważny moment, który bezwględnie na podniesienie zasługuje. Ciągle jeszcze jesteśmy ludźmi powojennymi. Powojenni ludzie — zapomnieli jednej trudnej sztuki swobodnej towarzyskiej pogadanki — każde najmniejsze zebranie musi za finał mieć nowoczesny taniec. Nie chcę o nie łamać kopje — ale o ile piękniejby zebrania nasze wyglądały, gdyby — choćby pomiędzy jednym a drugim tańcem — drużyna śpiewacza wystąpiła z piękną pieśnią!

Umyślnie nie użyłem w tem miejscu słowa „chór". Być może, że ono napełnia niejednego strachem — wyobraża sobie zaraz zespół, składający się z 30 — 40 mężczyzn. To zupełnie fałszywa droga! Zaczynajmy od małych rzeczy, a kończmy na wielkich. Wystarczy na początek ośmiu — dwunastu. Ten zawiązek wystarczy — po pierwszym „publicznym" występie znajdą się chętni — niezdecydowani — zdecydują się — i śprawa sama od siebie pójdzie gładko — „chór“ stworzy się niejako mimowoli.

W doborze repertuaru trzeba też być ekonomicznym. A więc naprzód rzeczy bardzo łatwe — niewymagające zbytniego wysiłku ani pod względem pamięciowym, ani pod względem technicznym. Bogata nasza literatura chóralna pozwala na dowolny wybór. Są w niej i pieśni żołnierskie i „cywilne", narodowe i ludowe — są smutne i wesołe — są łatwe i trudne.

O ile sprawą organizacji chórów zdołamy zainteresować szerokie warstwy naszych korpusów oficerskich i podoficerskich — będziemy dawali jako dodatek nutowy do „Muzyka Wojskowego" pieśni czterogłosowe dla chórów wojskowych, układając całą pracę w pewien system.

Dla orjentacji naszej prosimy, by interesujący się tą sprawą przesłali nam odpowiedź na następujące pytania:

1. Czy w oddziele istnieje chór?
2. Jak dawno istnieje, ilu ma członków, kto jest dyrygentem, Co śpiewa chór ?
3. Kto w oddziele szczególnie- popiera śpiew chóralny ?

4. Czy doznaje przeszkody celowej ?
5. Jakie przeszkody ma do zwalczania?
6. Jakie są braki i jak możnaby je usunąć?
7. Kiedy odbywają się lekcje, ile razy, gdzie, przy jakim instrumencie ?
8. Czy były próby stworzenia chóru mieszanego ?

W sprawie tych ostatnich — mieszanych chórów — pozwolę sobie na końcu też kilka słów dodać. I ten rodzaj chórów jest w wojsku możliwy. Toć pomiędzy paniami-żonami, czy rodziną wojskową wogóle znajdą się chętne i dzielne niekiedy śpiewaczki. To co podniosłem jako dobre strony istnienia chórów męskich w wyższym nawet stopniu odnieśćby można do zespołów mieszanych. A różnobarwność wokalna pozwala na wyższe nawet zadowolenie artystyczne.

Twórzmy więc chóry wojskowe, przy T. W. W. lub przy Rodzinie wojskowej — niech polska pieśń brzmi wśród polskich rycerzy — poznamy przez nią lepiej piękno naszej cudnej mowy ojczystej, poznamy głębiej duszę narodu — bo tylko w pieśni odzwierciedla się ona z dokładnością mikroskopowych obrazów.

Zainteresowanych prosimy o korespondencję do redakcji „Muzyka Wojskowego" — odpowiedzi na pytania powyższe prosimy nadsyłać do dnia 1 maja b. r.



Mieczysław Karłowicz

(W 51 rocznicę urodzin i 18 rocznicę tragiczne) śmierci jego — wspomnienia i uwagi.)

Jeżeliby się kto w dziejach muzyki a raczej w dziejach muzyków uważnie rozczytał, uderzy go jedno znamienne spostrzeżenie, mianowicie, że każdy niemal większy talent, nie wyłączając jednostki genjalne, jakimś dziwnym zbiegiem okoliczności, ulegały jakiemuś fatum, które je nędzą życiową gnębiło, niszcząc przez to w nich twórczą ich moc, sprowadzając na nie przeróżne klęski i kataklizmy, które je zwolna i systematycznie łamały, odsyłając je w końcu w zaświaty do krainy cieniów i wiecznego spokoju.

Mało, bardzo mało o którym z wielkich genjuszów muzycznych, mogą dzieje muzyki powiedzieć, że przeszedł przez życie po różach, w szczęściu i w zadowoleniu. Większość ich stąpała po cierniach, a życie ich wypełniała ciężka walka i troska o chleb powszedni, prowadzona wśród rozczarowania i bólu. Tak było z Mozartem (skrajna bieda, zmarł w nędzy), z Beethovenem (głuchota i melancholja), ze Smetaną (głuchota), z Schumannem (pomieszanie zmysłów i melancholja), z Schubertem (ogólna desprezja, melancholja i zaniedbanie swojej osobowości). Nie inaczej też było z naszym Chopinem (miał powodzenie, lecz nie miał zdrowia, zmarł w kwiecie wieku), z Moniuszką, z Noskowskim i w. i., których bieda i niedostatek stale gnębiły, co się też na twórczości ich w ujemny sposób odbijało.

Mieczysław Karłowicz, którego 18 letnia rocznica tragicznego zgonu na obecną chwilę przypada, również nie doznał lepszego losu.

Zdawało się, że jeżeli kto, to Mieczysław Karłowicz będzie tym wybrańcem losu, któremu zawistny los zaoszczędzi klęsk i rozczarowania. Pierwsze jego poczynania wskazywały przynajmniej na to. On, potomek dobrego ziemiańskiego rodu, o ustalonych warunkach bytu, który mu zapewniła rodowa fortuna; przytem zdrów, przystojny, wesół, elegancki i wytworny, o wielkopańskich manierach, dowcipny, człowiek wielkich nauk i dużej wiedzy, bożyszcze warszawskich salonów, obdarzony przytem wielkim talentem kompozytorskim, dzięki czemu od pierwszej chwili wystąpienia jego na arenie twórczości muzycznej, odrazu zdobył sławę i podziw, zdawało się tedy, że ten chyba stanie się wybrańcem losu i wszelkie zło i nieszczęście będzie go omijało.

Zawistny, przekorny los zrządził jednak inaczej. Oto ukochane przezeń Tatry, którym rokrocznie dla narciarskiego sportu po kilka tygodni poświęcał, stały się dlań grobem. Wieczorem 11 lutego r. 1909 podczas powrotnej jazdy na nartach z wycieczki do domu do Zakopanego, zasypała go nagle i niespodziewanie śnieżna lawina. Pogotowie ratunkowe gdy go odkopało, znalazło już tylko skostniałego trupa. W ten tragiczny sposób tedy zmarł ten prawdziwie genjalny kompozytor w kwiecie wieku (liczył zaledwie 33 lat) a tragiczna ta śmierć, to niczem i nigdy niepowetowana strata dla niezbyt bogatej polskiej twórczości muzycznej.

A teraz przypatrzmy się twórczości tego przedwcześnie zgasłego potentata, twórczości, która go wyniosła na Parnas sztuki i to sztuki nietylko polskiej ale podobnie jak Chopina, na Parnas sztuki ogólno ludzkiej, sztuki wszechświatowej. Tak jak nie ma dziś w świecie muzyki pjanisty, dla którego najwyższym wyrazem jego artystycznych aspiracji nie byłby Chopin, tak nie ma też na terenie muzyki symfonicznej twórcy, dla któregoby obok dzieł Beethovena, R. Straussa, Liszta, Berlioza, Skrjabina i Głazunowa, dzieła Karłowicza nie były zenitem jego kompozytorskiej dążności i artystycznych aspiracji.

Mieczysław Karłowicz obok Szymanowskiego i L. Różyckiego, to na terenie polskiej twórczości muzycznej — trójca najwyżej uduchowionych i najbardziej natchnionych mistrzów, a teren ich działalności to forma wytworzona przez Berlioza, Liszta, Wagnera i R. Straussa, której na imię: „poemat symfoniczny". W gronie tej trójcy, talent Karłowicza zabłysnął najświetniej i wszystko, co ten mistrz na tym terenie muzycznym zdziałał, to arcydzieła, bez żadnych uwag i zastrzeżeń.

Początkowo, w młodocianych swoich latach, jeszcze, gdy u Noskowskiego studjował, oddawał się pieśniarstwu i stworzył ich sporą liczbę, ujętą w trzy cykle op. 1, op. 4 i op. 6. Styl ich i budowa wzorowana jest zrazu na pieśniach Moniuszki, poczem w dalszych pieśniach jego wyczuwa się wpływ Griega a jeszcze więcej Czajkowskiego. Mimo, że pieśni te poważne są w nastroju, zręczne w melodyce i interesujące harmoniczną fakturą, Karłowicz nie przywiązywał do nich wielkiej wagi

i sam nazywał je „pamiątkami młodości[11]. Genjusz jego czuł potrzebę wypowiedzenia się daleko potężniejszemi formami i jeszcze potężniejszymi środkami i to dało mu impuls do zwrócenia się ku formie wolnej, formie poematu symfonicznego, w której to formie mógł dowolnie puścić wodze swojej bogatej fantazji, operując w mistrzowski sposób wszystkimi elementami techniki kompozytorskiej jak harmonja, kontrapunkt i misterna, niesłychanie pomysłowa instrumentacja, z któremi to elementami gruntownie zapoznał się i gruntownie je posiadł, po dłuższych studjach u sędziwego Urbana w Berlinie.

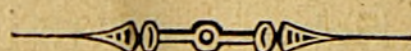
Owocem tych wielce poważnych studjów są wielkie dzieła i arcydzieła a mianowicie: wspaniały „Koncert skrzypcowy A-dur" z tow. orkiestry; jest to w szeregu koncertów skrzypcowych jedno z najznakomitszych dzieł, jakie dotąd napisano, mogące słusznie stanąć na tym samym piedestale co koncert Beethovena (mimo jego klasycznej formy), tudzież koncert Mendelssohna, Wieniawskiego i Czajkowskiego. Prócz tego koncertu stworzył także Karłowicz niedoścignione arcydzieła, stanowiące najwspanialszą ozdobę repertuarów filharmonicznych instytucji całego świata, a na programach filharmonicznych koncertów Paryża, Berlina, Moskwy, Wiednia, Warszawy nazwisko Karłowicza dzięki tym jego poematom stale figuruje; tytuły tych sześciu arcydzieł są następujące: 1. **Symfonja e-mol,** która za tytuł ma **„Odrodzenie"**, 2. **„Powracające fale"**, 3. **Trylogja symfoniczna** p. t. **„Trzy odwieczne pieśni"** t. j. **„Pieśń o wiekuistej tęsknocie"**, **„Pieśń o miłości i śmierci"** i **„Pieśń o wszechbycie"**, czwartem jego potężnem arcydziełem jest **„Rapsodja litewska"**, 5. **„Smutna opowieść"** op. 13 i najznakomitsze ze wszystkich, grozę budzące swoim tragizmem **„Stanisław i Anna Oświęcimowie"**, w którem to arcydziele genjalny autor sięgnął do zenitu natchnienia ludzkiego.

Poza temi wymienionemi tu arcydziełami Karłowicza, istnieją także dwa orkiestrowe utwory, stworzone przezeń w pierwszym okresie jego twórczości a to: **„Serenada"** op. 2 na orkiestrę smyczkową (kwintet) oraz muzyka do dramatu **„Biała gołąbka"**, które genjalny mistrz również mimo ich niezaprzeczonej wartości, zaliczał do pamiątek młodości.

Ostatniem i pośmiertnem dziełem Karłowicza, dziełem niedokończonem, które przedwcześnie zgasły mistrz w szkicu tylko zostawił, jest **„Dramat na maszkaradzie"**. Dzieło to według uwag i notatek na szkicu tym poczynionych, wykończył i zinstrumentował Grzegorz Fitelberg, znakomity dyrygent Filharmonji Warszawskiej, druh i przyjaciel, sercem i duchem bliski tragicznie zmarłemu twórcy, który z tych racji był też najbardziej ku temu powołany.

W twórczości swojej posługiwał się Karłowicz zrazu formą sonetową, porzucił ją jednak rychło jako szemat, zbytnio krępujący swoją zwartą ścisłością bogatą wyobraźnię twórczą mistrza, a przerzucił się do formy poematu symfonicznego, która bujnej jego fantazji najbardziej odpowiadała i tu dopiero odnalazł właściwy sobie teren. W tych swoich poematach symfonicznych przedstawił się Karłowicz jako typowy muzyk programowy, ale mimo to dalekim był od naturalistycznego malarstwa dźwiękowego; programowość jego muzyki bowiem objawiała się głównie i opierała na nastrojach a nie na naiwnym naturalizmie j. n. p. u Berlioza, Liszta i R. .Straussa. Dla polskiej sztuki jest to niczem niepowetowaną stratą, że zawistny los w kwiecie wieku, wśród najświetniejszego rozkwitu jego genjalnej twórczości, posłał go w zaświaty. Ile mógł ten wielki duch na chwałę polskiej sztuki zdziałać jeszcze! Zamarła jego lutnia, lecz echa muzyki z tej lutni płynące nie zamarły; żyją one i brzmieniem swojem nowych następców do pracy na niwie polskiej twórczości muzycznej budzą i stale budzić będą.

Z. G. Urbanyi.



Z życia orkiestranta wojskowego

My, muzycy wojskowi, z wielką radością powitaliśmy powstanie dwutygodnika, wyłącznie naszym sprawom poświęconego „Muzyka Wojskowego", którego potrzebę odczuwaliśmy wszyscy. Jako pilny czytelnik „Muzyka" oceniam dobre chęci redakcji, która stara się, aby 'pismo to było rzecznikiem i obrońcą interesów zawodowych muzyków wojskowych, dlatego pozwalam sobie powiedzieć słów kilka w kwestji „bolączek" naszego zawodu. Przedewszystkiem uważam za rzecz bardzo niesprawiedliwą, że muzyk wojskowy pozbawiony jest swobody rozporządzania swoją osobą, jeżeli bowiem warunki jego egzystencji w danym pułku są zbyt ciężkie i, chcąc się przenieść gdzieindziej, nie chce podpisać deklaracji na dalsze trzy lata, napotyka mnóstwo trudności. Doznaje on wiele niezasłużonych przykrości od swej władzy, a co najsmutniejsze, zostaje zapisany na t. zw. czarnej liście, czyli bez żadnego powodu nie może być przyjęty do innego pułku. Jest to jedna „bolączka" nasza bardzo bolesna; drugą mniej bolesną, lecz więcej upakarzającą, są dziwaczne oznaki na naszych mundurach. Nie rozumiem, dlaczego muzyk ma się tak bardzo różnić od innych szarż wojskowych — nasze skrzydła u ramion czyż nie przypominają liberji lokajskiej — jak często z tego powodu cierpi nasza ambicja. Czy nie ładniej i stosowniej wyglądałaby np. haftowana lirka na czerwonem tle na lewym rękawie: to godło przypominałoby nam, iż służymy wzniosłej muzie-muzyce. Miałyby te znaki tę jeszcze dogodność, że nosiłoby się je i w lecie i w zimie, gdy tymczasem skrzydła wyrastają nam tylko pierwszego kwietnia, (bez względu na pogodę) a z nastaniem żimy, gdy wkładamy płaszcze, opadają razem z liśćmi drzew. Gdyby kochany „Muzyk" tę kwestję zechciał poruszyć, bylibyśmy mu wszyscy serdecznie wdzięczni.

Wiele jeszcze jest spraw w naszem życiu wojskowo-muzykalnem nieuregulowanych, a jeżeli już są uregulowane, to nieraz zbyt jednostronnie, lub pisane „na kolanie", lecz nie jest to niczyją winą, gdyż jesteśmy państwem na dorobku, że tak się

wyrażę, nic dziwnego zatem, że w naszym aparacie państwowym zdarzają się jeszcze piski i zgrzyty. Oliwą, którą mamy nasz aparat smarować, jest oświata, oświata w każdym zawodzie, oświata w każdej gałęzi naszego życia społecznego. To też nie od rzeczy będzie przypomnieć Szanownym Kolegom o kwestji samokształcenia naszego. Powinniśmy pamiętać wszyscy o tem, że, aby czegoś na jakiembądź polu dokonać, trzeba pracować i nigdy w pracy nie ustawać. Kiedy doczekaliśmy się wolnej Ojczyzny, mamy obowiązek wszyscy przyczyniać się do wzrostu jej kultury — powinniśmy zostawić jakiś dorobek przyszłym pokoleniom, a pamiętajmy i o tem, że świat cały patrzy na rozwój życia w tej Polsce z morza krwi wojny światowej powstałej. Pokażmy światu, że nasza wojskowa kultura muzyczna nie jest gorsza od innych, uczmy się, nie traćmy czasu, pókiśmy młodzi, pełni sił i zapału. Może niedługo zdobędzie się Europa na konkurs orkiestr wojskowych, może poślemy tam naszych „najlepszych" — nie powinniśmy zająć wtedy pośledniego miejsca, ale chcąc przodować, trzeba stałego, wspólnego wysiłku.

Często słyszymy w sprawozdaniach konkursowych, że niektóre orkiestry nasze przewyższają orkiestry byłej Austrji (chyba pod względem jakości, bo pod względem ilości to napewno nie) — przyznam się, że tak dalece nie znam się na muzyce, ale słysząc oceny naszych orkiestr na konkursach przez szanownych sędziów — jak to między swoimi bywa — nie bardzo w to wierzę. Więc nie bądźmy zarozumiali i nie spoczywajmy na laurach, lecz pracujmy nad sobą, niech głos kolegi Waszego nie przejdzie bez echa, a stworzymy nowy typ muzyka wojskowego, muzyka świadomego swego wzniosłego celu, jakim jest niesienie kultury muzycznej w najszersze warstwy narodu.

Biszta Ludwik,
sierżant orkiestry 4 p. p. Leg.

KałendarzyK muzyczny

Kwiecień.
1-15.

Dnia 1 kwietnia 1732 r. w Rohrau urodził się Józef Haydn, twórca nowoczesnego stylu instrumentalnego. Dzieła jego obejmują 80 tomów. Symfonij napisał Haydn 104, 16 uwertur fortepjanowych, 9 koncertów skrzypcowych, 6 koncertów wiolonczelowych, 16 koncertów na różne inne instrumenty, 77 kwartetów, 38 tercetów, z oratorjów jego: „Stworzenie" i „Pory roku" są najznaczniejsze, napisał dalej 14 mszy, 2 Te Deum, 13 offertorjów, pozatem 24 oper, prócz tego pisał pieśni, duety, 3—4 głosowe pieśni i t. d. Zmarł 1809 r.

Dnia 2 kwietnia 1873 r. w Nowgorodzie urodził się Sergjusz Rachmaninow, współczesny kompozytor rosyjski. Dotychczas znane jego dzieła są: opery „Aleks", „Chciwy rycerz", „Francesca da Rimini", utwory fortepjanowe, orkiestralne, dwie symfonje i liczne pieśni.

Dnia 3 kwietnia 1897 r. we Wiedniu zmarł Johannes Brahms. Pozostawił wielką liczbę dzieł, cieszących się wielkiem powodzeniem. Z dzieł orkiestralnych należy wymienić 2 sonaty, 4 symfonje, 2 uwertury, z koncertów: dwa koncerty fortepjanowe, jeden koncert skrzypcowy, z dzieł wokalnych z orkiestrą: Ave Maria na chór żeński z orkiestrą, „Rinaldo" na chór męski z orkiestrą, prócz tego pisał muzykę kameralną, fortepjanową, pieśni chóralne, solowe, muzykę organową. Urodzony 1833 r.

Dnia 5 kwietnia 1784 r. w Brunświku urodził się Ludwik Spohr, niemiecki skrzypek i kompozytor. Pozostawił 150 dzieł — w tem 10 oper, 9 symfonij, 3 uwertury koncertowe, msze, psalmy, kantaty, chóry męskie, pieśni, koncerty skrzypcowe, 34 kwartetów smyczkowych, 4 koncerty klarnetowe. Zmarł 1859 r.

Tegoż dnia 1925 r. w Nicei zmarł Jan Reszke, polski śpiewak.

Dnia 6 kwietnia 912 r. w St. Gallen zmarł Notker Balbulus, jeden z najstarszych i najznaczniejszych kompozytorów. Pisał też dzieła o muzyce po łacinie.

Dnia 7 kwietnia 1833 r. w Berlinie zmarł ks. Antoni Radziwiłł. Napisał muzykę do „Fausta", romance, pieśni, kwartety męskie. L. v. Beethoven poświęcił mu uwerturę op. 115.

Dnia 8 kwietnia 1692 r. w Pirano urodził się Giuseppe Tartini, włoski skrzypek (szczegóły patrz „Muz. Wojsk." Nr. 4/27).

Tegoż dnia 1848 r. w Bergamo zmarł Gaetano Donizetti, włoski kompozytor. Pozostawił około 70 oper. Najbardziej znane z nich są: „Córka pułku", „Lucia di Lammermoor", inne opery jego poszły już w zapomnienie — orkiestry wojskowe grywają z powodzeniem potpourri z jego oper. Jego komiczna opera „Don Pasquale" w nowem opracowaniu jest jeszcze w repertuarze teatrów. Oprócz oper napisał: kantaty, hymny, 2 msze, 1 Requiem, 1 Miserere, 2 Ave Maria, kilka utworów orkiestralnych, fortepjanowych i kameralnych. Ur. 1797 r.

Tegoż dnia 1870 r. w Brukseli zmarł Charles A. Benot, francuski skrzypek. Najważniejsze jego dzieła są: 10 koncertów skrzypcowych, szkoła na skrzypce, muzyka kameralna, (3 tria) i liczne etiudy skrzypcowe. W 1858 oślepł i doznał paraliżu lewej ręki. Jego uczniem był Vieuxtemps i Prume.

Dnia 9 kwietnia 1880 r. w Warszawie urodził się Stanisław Lipski, polski kompozytor. (Szczegóły patrz „Muzyk Wojsk." Nr. 10/26.)

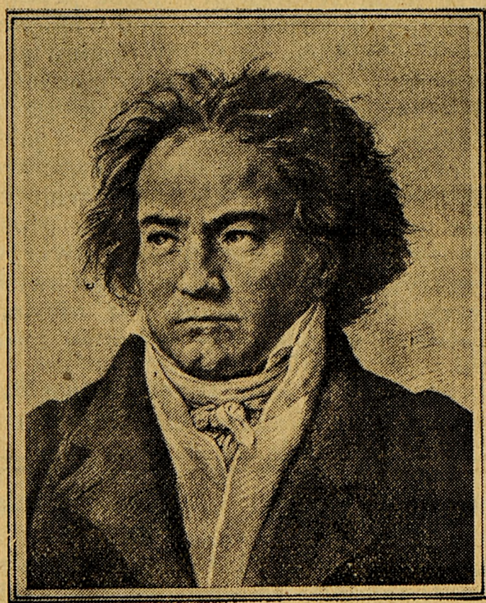
Dnia 10 kwietnia 1864 r. w Glasgow urodził się Eugenjusz d'Albert, niemiecki kompozytor. Pisze opery, koncerty fortepjanowe, symfonje, muzykę kameralną, pieśni.

Dnia 12 kwietnia 1746 r. w Rzymie urodził się Muzio Clementi, kompozytor zajmujący w historji muzyki fortepjanowej wybitne miejsce.

Tegoż dnia 18E0 r. w Moskwie zmarł w nędzy Henryk Wieniawski, polski skrzypek. Pozostawił koncerty skrzypcowe (znane ogólnie fis-moll i d-moll) sławną „Legendę", „Kujawiak", mazurki i polonez op. 4. Ur. 1835.

Dnia 13 kwietnia 1810 r. w Cadenet urodził się Félicien Dawid, francuski kompozytor. Pisał opery, oratorja, muzykę kameralną, na instrumenty dęte, pozatem pisał symfonje i pieśni.

Dnia 14 kwietnia 1759 r. w Londynie zmarł Jerzy Fryderyk Haňdel. (Patrz artykuł w następnym n-rze Muz. Wojsk.)



Ludwik v. Beethoven
t 26. III. 1827.

Wiadomości urzędowe.

W jednym z najbliższych rozkazów ukaże się instrukcja dla fachowych doradców muzycznych przy DOK, obejmująca całokształt ich pracy, oraz ich prawa i obowiązki.

— — —

W Dz. R. Nr. 9 p. 74 ukazało się rozporządzenie o odznakach kapelmistrzowskich, regulujące ostatecznie tę sprawę.

Do P. T. Czytelników!

Prosimy uprzejmie o nadesłanie prenumeraty za drugi kwartał 1927 r. załączonym blankietem P. K. O.

Ze względów technicznych upraszamy wysyłać wszelkie pieniądze **tylko za pośrednictwem P. K. O. na nasz nr. 208.081.**

Równocześnie zwracamy się do tych P. T. Prenumeratorów, którzy zalegają z prenumeratą za rok 1926 i za I kwartał 1927 r., by zechcieli do dnia 5 kwietnia br. uregulować swoje zaległości. Ze względu na ogólnie ciężkie położenie finansowe a bardziej może na bardzo przykre doświadczenie jesteśmy zmuszeni prosić o przysłanie prenumeraty z góry za kwartał względnie miesiąc.

Administracja „Muzyka Wojskowego".

ii Wolne posady mm

55 Pozn. p. p. w Lesznie poszukuje na etat podoficera zawodowego

kornecistę-solistę.

Zgłoszenia skierować do kapelmistrza 55 Pozn. p p. w Lesznie.

Orkiestra 58 pp. Wlkp. w Poznaniu poszukuję od zaraz na etat podoficerów zawodowych wzgl. nadterm. poniżej podanych muzyków:

1 kornecistę solistę (instrument poboczny altówka),
1 fagocistę,
1 I. tenorzystę (I. skrzypek),
1 klarnecistę solistę (1. skrzypek),
1 I. oboistę.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza 58 pp. kpt. Chmielewicza w Poznaniu.



WIEDZA MUZYCZNA



Pomyłki druku wkradły się w odpowiedziach na zadania, które prosimy poprawić:

8. A = D e gis h
10. O = VII — cis e g
d =■ III — f a cis
VI - b d f
es = VI — ces es ges.

Powtórka leKcji drugiej.

P. Ile nut wspólnych mają trójdźwięki oddalone o kwintę lub o kwartę? O. Jedną nutę. P. Między jakimi trójdźwiękami gamy zachodzi ten stosunek? O. Między T a S, T a D, S a T, D a T, VI a II, II a VI, III a VII, VII a III. P. Ile nut wspólnych mają trójdźwięki oddalone o tercję lub sekstę? O. Dwie nuty wspólne. P. Między którymi stopniami gamv zachodzi ten stosunek? O. Między T a III, T a VI, S a II, S a VI, D a III, D a VII. P. Ile nut wspólnych mają trójdźwięki oddalone o sekundę? O. Te trójdźwięki nut wspólnych nie mają. P. Hu głosowej harmonji używamy przy naszych ćwiczeniach harmonicznych? O. Czterogłosowej. P. Który ton trójdźwięku najlepiej się nadaje do zdwojenia? O. Zasada. P. Na ilu systemach wykonujemy nasze ćwiczenia hąrmoniczne? O. Na dwóch. Na górnym systemie piszemy nuty w kluczu wiolinowym, na dole w kluczu basowym. P. Jak nazywają się poszczególne głosy harmonji czterogłosowej? O. Najwyższy głos nazywa się sopran, pod nim leży alt, pod altem tenor, najniższy głos nazywa się bas. P. Jak nazywamy sopran i bas? O. Głosami skrajnemi. P. Jak nazywa się alt i tenor? O. Głosami środkowemi. P. W ilu pozycjach wystąpić może trójdźwięk czterogłosowo użyty? O. W trzech pozycjach: w pozycji oktawy, tercji lub kwinty. P. Od czego zależy nazwa pozycji akordu? O. Od interwalu jaki się tworzy pomiędzy basem a sopranem. P. Jakie rodzaje ruchu głosów poznałeś? O. Ruch prosty, przeciwny i ukośny. P. Objaśnij te nazwy! O. Ruch prosty powstaje, gdy dwa głosy równocześnie wznoszą się lub opadają; ruch przeciwny powstaje, gdy jeden głos wznosi się a drugi równocześnie opada; ruch ukośny powstaje, gdy jeden głos stoi na miejscu podczas gdy drugi wznosi się

lub opada. P. Kiedy mówimy o ruchu równoległym? O. Gdy dwa głosy równocześnie wznoszą się lub opadają, postępując stale w tej samej odległości od siebie.

Zadania.

1. a) Trójdźwięki mające jedną nutę wspólną do b d 1, es g b, i as c, g h d, a c e, e gis h, są:

b) do tych samych trójdźwięków dwie nuty wspólne :

2. Napisz czterogłosowo w 3 pozycjach: a cis e, ges b des:

poz. 8 3 5 8 3 5

3. Trjada muzyczna w 3 pozycjach:

C

IV8 IV3 IV3 V8 V3 V3

a

I8 I3 I5 IV8 IV3 IV3 V8 V3 V3

G

I8 I3 I3 I V8 IV3 IV3 V8 V3 V5

e

IV8 IV8 IV8 V8 V3 V5

D

IV8 IV3 IV3 V8 V3 V5

h

IV8 IV3 IV3

A

fis

IV8 IV3 IV3 V8 V3 V

E

IV8 IV3 IV3 V8 V3 V

cis

V8 V3 V3

H

I8 I3 I IV8 IV3 IV8

gis

IV^8 IV^3 IV^5 V^8 V^3 V^5

Fis

I^8 I^3 I^5 IV. IV. IV^5 V^8 V^3 V^5

dis

I. I^3 I^5 IV^8 IV^3 IV^5 V^8 V^8 V^8

Dalszy ciąg z braku miejsca podamy w następnej lekcji.

Lekcja trzecia.

Przystępujemy do harmonizowania krótkich — kilkutaktowych melodyj. W poprzednich lekcjach dowiedziałeś się, w jakim trójdźwięku trjady występują poszczególne stopnie gamy, znasz stosunek zachodzący między trójdźwiękami trjady — jesteś więc dostatecznie przygotowany do wypracowania zadań, które w dzisiejszej lekcji omówimy. Musimy jednak przedtem postawić sobie pewne reguły, od których na razie nie wolno Ci będzie odstąpić: Harmonizować będziemy trjadą. Łączyć będziemy trójdźwięki stopnia I z IV, I z V, V z I i IV z I — unikać na razie będziemy połączenia stopnia IV z V i V z IV z powodów, które poznasz w lekcji następnej.

Jako pierwsze zadanie mamy do zharmonizowania następującą melodję:

Jak wziąć się do tej pracy? Wypisujemy podaną melodję (sopran) na przygotowanym zeszycie nutowym, zostawiając pod spodem drugą wolną linję na bas. Teraz zastanowić się należy, którym stopniem trjady będziemy harmonizowali poszczególne nuty melodji. Oczywista zaczniemy i skończymy na tonice. A więc pierwszą nutę melodji „c“ zharmonizujemy trójdźwiękiem tonicznym, dla pamięci zapiszemy sobie to nasze postanowienie pod systemem przeznaczonym na bas, pisząc rzymską jedynkę (I). Następną nutę „d“ zharmonizujemy trójdźwiękiem dominantowym — bo drugi stopień gamy występuje w trójdźwięku dominantowym. Znów dla pamięci zapiszemy sobie to nasze postanowienie pod systemem basowym, pisząc V. Następna nuta „e“ występuje w trójdźwięku tonicznym — tego więc trójdźwięku użyjemy do zharmonizowania tonu „e“. — I znów zapiszemy sobie pod basowym systemem pod nutą „e“ rzymskie I. Następny ton „f“ występuje w trójdźwięku subdominantowym — a więc ten trójdźwięk nadaje się do zharmonizowania tego tonu. Pod systemem basowym piszemy IV. Nutę „e“ z następnego taktu zharmonizujemy znów trójdźwiękiem tonicznym — pod systemem basowym piszemy I. Następne „d“ harmonizujemy trójdźwiękiem dominantowym, zapisując pod basowym systemem V. Ostatnią nutę „c“ harmonizujemy trójdźwiękiem tonicznym — zapisujemy pod spodem I. Teraz zadanie nasze tak będzie wyglądało:

I V I IV I V I

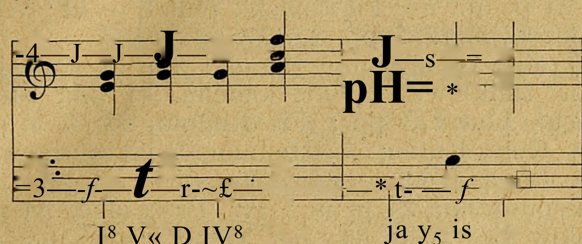
Jak widzisz będą po sobie następowały trójdźwięki trjady I—V, V—I, I-IV, IV-I, I—V, V—I, połączenia IV—V i V—IV nie spotykamy a więc jest dobrze stosownie do naszego początkowego postanowienia. Teraz nad cyframi rzymskiemi wypisujemy odpowiednie nuty basowe t. j. zasady trój dźwięków:

I V I IV I V I

Tak przygotowane zadanie nie przedstawia więcej żadnych trudności. Wiem, że ponad daną melodją nie wolno mi nic więcej pisać — w basie znajdują się zasady trójdźwięków, a więc pod głosem basowym też nic pisać mi nie wolno. Skrajne głosy mam gotowe, pozostają do wypełnienia głosy środkowe: alt i tenor. Pamiętam, że nuty wspólne o ile możności powinne być w tym samym głosie, w którym były w trójdźwięku poprzednim — więc trudności szczególnych nie widzę. Przystępujemy do wypełnienia głosów środkowych: pierwszy trójdźwięk c — e g c — w basie mam c, w spranie też c a więc trójdźwięk w pozycji oktawy — pozostaje do uzupełnienia e g - g piszę w alcie, e w tenorze. Następny trójdźwięk g — h d z zasadą g powtórzoną w basie. Zasada g w basie — kwinta d w sopranie a więc trójdźwięk w pozycji kwinty — do uzupełnienia pozostaje g h. W tem połączeniu nie zachowam nut wspólnych w tym samym głosie a to dlatego, by głosy poszczególne szły płynniej bez wielkich skoków. Piszę więc h w alcie, g w tenorze. Następny trójdźwięk c e g — z powtórzoną w basie zasadą c. W basie c — w sopranie e — trójdźwięk w pozycji tercji — do uzupełnienia pozostaje g c — c piszę w alcie, g pozostawiam jako nutę wspólną w tenorze. Następny akord f a c — zasada f zdwojona w basie — w basie f, w sopranie f — a więc trójdźwięk w pozycji oktawy. Do uzupełnienia pozostaje a c — c pozostawiam w alcie jako nutę wspólną — a daję do tenoru. Następny akord c e g — zasada c zdwojona w basie. W basie c, w sopranie e — pozycja tercji. Do uzupełnienia pozostaje c g. C pozostawiam w alcie jako nutę wspólną — g daję do' tenoru. Następny akord g h d — zasada g zdwojona w ba-

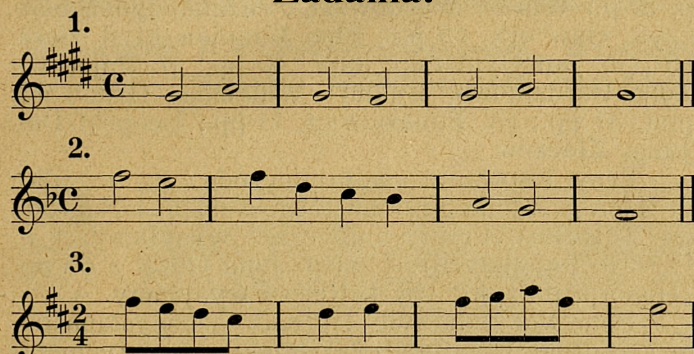
sie — pozycja kwinty. Do uzupełnienia pozostaje g h. G pozostawiam w tenorze jako nutę wspólną — h daję do altu. Ostatni akord c e g — wypadnie w pozycji oktawy. Do uzupełnienia pozostaje eg_ nuty wspólnej nie zatrzymam w tym samym głosie — chcę ażeby końcowy akord brzmiał pełno. — Piszę więc g w alcie — e w tenorze.

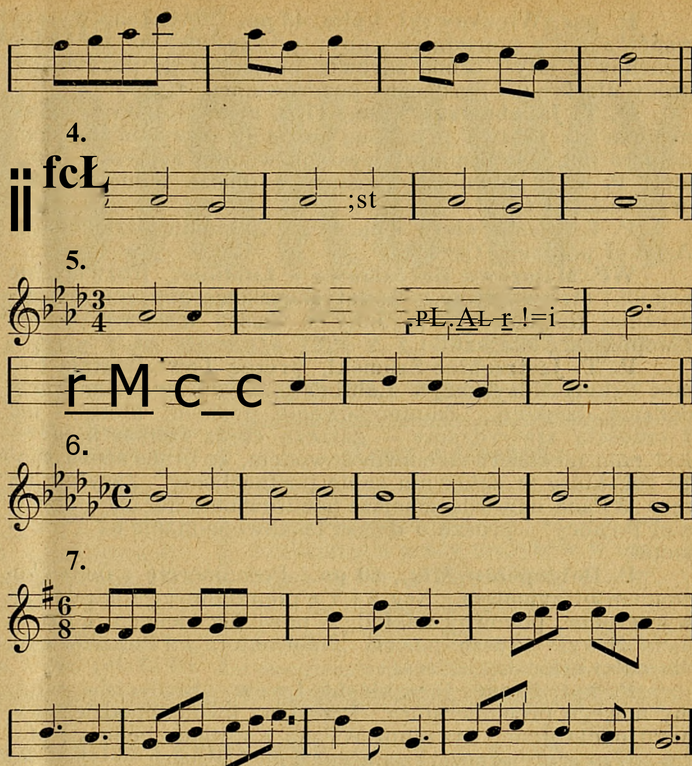
Zadanie nasze tak więc będzie się przedstawiało:



Bezbłędne harmonizowanie wymaga wielkiej wprawy — trzeba więc przerobić wiele zadań. Podaję Ci kilka zadań do opracowania. Pracuj nad niemi według udzielonych Ci wskazówek.

Zadania:





WsKazówKi.

Zadania opracuj samodzielnie. Możesz przetransponować je do innych gam. Jeżeli w melodji następują po sobie dwie nuty należące do tego samego trójdźwięku — możesz harmonizować je opierając o tę samą nutę basową. Np. w zadaniu 3 takt 3 a fis — możesz zharmonizować basem d pisząc jedną ćwiartkę zamiast dwóch ósemek.

KroniKa muzyczna

Uroczyste AKademje ku uczczeniu Imienin Pierwszego Marszałka Polski Józeia Piłsudskiego.

W uroczystej Akademji w Filharmonji warszawskiej w dniu 19 marca 1927, ku uczczeniu Imienin Pierwszego Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego wzięła między innemi udział orkiestra reprezentacyjna 36 p. p. pod dyrekcją mjr. Mackiewicza i chór oficerski pod dyrekcją p. Rudnickiego. Cały program był przesłany przez radjostację nadawczą w Warszawie. Orkiestra wykonała Elgara: „Polonię[1], „Wiązankę pieśni legjonowych“, „Marsz pierwszej Brygady* i „Hymn narodowy*; zaś chór oficerski pięknie wykonał szereg pieśni: Galla, Maszyńskiego i Delibs'a.

* *
*

W Grudziądzu również podczas uroczystej Akademji ku uczczeniu Imienin Marszałka Piłsudskiego wystąpił miejscowy chór oficerski, wykonując pod batutą swego dyrygenta prof. E. Dawidowicza „Sztandary* Lachmanna i kantatę A. Uruskiego „Wstań orle* z akompanjamentem orkiestry. Młody ten chór oficerski dzięki intensywnej pracy wszystkich członków a w szczególności dzięki staraniom prezesa p. pułkownika Mazurkiewicza rozwija się świetnie i cieszy się zasłużonem powodzeniem.

Odpowiedzi RedaKcji

P. por. Olszewski, 55 pp. Pomyłka wyjaśniona. Ogłoszenie w nr. 7 idzie. Zaległe nry wysłane. O dalsze łaskawe poparcie prosimy. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

P. W. Kret, elew ork. 10 pp. Nazwiska Szan. Czytelników, którzy nadsyłają trafne rozwiązania zagadek ogłaszamy w „Muzyku Wojskowym*. Specjalnych odpowiedzi nie wysyłamy. Cześć!

P. Brychcy, plut. 69 **pp.** Wszyscy P. T. Prenumeratorzy podług przysłanego spisu wpisani — przysłana kwota również. Serdeczne pozdrowienia dla całej.orkiestry. Cześć!

P. Panasiewicz, ork. 13 pp. Za miłe wyrazy serdeczne dzięki. Pracujemy tylko z myślą o naszych miłych Czytelnikach, a słowa uznania, które nam Szan. Pan przysyła, są dowodem, że nasza praca naprawdę ma cel i zaczyna wydawać owoce. Szczęść Boże w nauce! .Pozdrowienia!

P. Olszański Marcin, plut. 10 p. a. c. Żądane nry „Muzyka Wojsk “ wysłaliśmy dla Szan. Pana jak również dla p. Wacł. Stępkowskiego. Nr. 1 wyczerpany bezpowrotnie a nakład powtórny z powodu znacznych kosztów niemożliwy. Prosimy pp. Kolegom polecić naszego „Informatora*. Pozdrowienia! Cześć!

P. Cieślak Wlad., 5 p. s. p. Nagroda wysłana pod mylnym adresem do 2 p. s. p. po dłuższem błądzeniu wróciła do redakcji — wysłaliśmy ponownie i pewnie Sz. Pan już ją dawno otrzymał. Cześć!

P. Józef Krajewski, Lwów-Persenkówk;i. Rozwiązanie zagadki otrzymaliśmy. Współpracę w dziale nietylko rozrywkowym z wdzięcznością przyjmujemy i o nią prosimy. Prenumerata całoroczna nadeszła. Nr. 1 z roku 1927 w zupełności wyczerpany. Serdeczne pozdrowienia!

P. Kończak W!., plut. 29 pp. Za życzenia pomyślnego rozwoju naszemu pismu — serdecznie dziękuję. Nawzajem życzę powodzenia w pracy. Polecamy bardzo naszego „Informatora* i prosimy o jednanie nam przyjaciół. **Cześć!**

P. por. Więckowski, kpltn. 43 pp. Serdeczne wyrazy współczucia z powodu choroby; proszę uważać na siebie i zachować siły i cenne zdrowie potrzebne do pożytecznej pracy dla kraju. Serdeczne pozdrowienia. Cześć!

P. T. Jakubowski, kplm. 17 p. a. p. Kartki z wyjaśnieniem jak zaliczyć przesłaną kwotę nie otrzymaliśmy, lecz dopiero list. „Informator" wysłany według życzenia, blankiety P. K. O. również. Prosimy o dalsze jednanie nam przyjaciół. Cześć!

P. L. Biszta, sierż. 4pp. Leg. Za pamięć dziękujemy. Artykuł pójdzie. Cześć!

WP. Majorowa Bardzikowa w Lublinie. Rozwiązanie zagadki otrzymaliśmy. Za dotychczasowe poparcie najserdeczniej dziękujemy, prosimy o dalszą łaskawą pamięć i współpracę dla sztuki.

P. T. Jastrzębiec-Szumski, prezes Tow. Bratnia Pomoc Szkoły Muzycznej w Lublinie. Za wyrazy uznania serdecznie dziękuję. Zainteresowanie pismem, które — jak z radością stwierdzamy — zatacza coraz szersze kręgi — jest nam niezmiernie cennym dowodem, że praca nasza osiąga cel, który w założeniu sobie postawiliśmy. Zasyłam na ręce WPana najserdeczniejsze pozdrowienia dla całej „Bratniej Pomocy" i proszę o dalsze łaskawe jednanie nam przyjaciół.

P. Dołgopołów Mik., 80 pp. Prenumeratę z podziękowaniem otrzymałem. Nry 2 i 3 z poprzedniego roku dawno wyczerpane, ponowny nakład z powodu wielkich kosztów niemożliwy. Proszę polecić „Informatora". Pozdrowienia dla całej orkiestry. Cześć!

P. kpt. Franc. Jarzębiński, Lwów. Serdecznie witamy nowego prenumeratora. Przesłaną kwotę z podziękowaniem odebrałem. Życzeniu WPana Kapitana będę się stara! w miarę możności zadośćuczynić. Proszę o łaskawe rozpowszechnianie naszego pisma. Cześć!

Rozwiązanie zagadKi.

Nr. 4 brzmi:

1) Gdy bębenek bije, to wojsko równo maszeruje.
2) „Muzyk Wojskowy".

W nr. 5 brzmi:

Ja muzykę kochać muszę,
Gdyż jest sztuką, co dźwiękami
Wzrusza ludzkie serca, dusze,
Oraz rządzi uczuciami.
A choć styl jej jest dwojaki
Homofonja — polifonja,
Skład pierwiastków ma jednaki
Rytm, melodja i harmonja.

Trafne rozwiązanie zagadki z nr. 4 nadesłali: p. Zygm. Szulczyk, plut. 61 pp.; Czesław Istelski, sierż. 61 pp.; Józef Polut, st. bosman ork. mar. woj.; B. Sanecki, elew 82 pp.; Al. Brygadze, sierż. 84pp.; kapr. Duda, 61 pp.; Ign. Misiek, plut. 61 pp.; Jan Miroszniczenko, sierż. 3 pp. Leg.; Wład. Cieślak, 5 p. s. p.; Waldemar Grunwald, plut. 34 pp.: Kaz. Majewski, sierż. 23 pp.; Jerzy Rulc, Kutno; Stefan Kotlicki, plut. 23 pp.; Edw. Sasiuk, elew ork. 44 pp.; Jan Kostka, st. sierż. 43 pp.: Józef Jagielnicki, Kałusz; Czesław Łowiński, kapr. 84 pp.; Antoni Fyda, Stróże; J. Samborski, 8 pp. Leg.; J. Simonowski, 24 p. uł.; Kazimierz Grzyski, st. szer. 8 pp. Leg.; Antoni Lenart, 5 p. s. p.; Józef Kaczyński, st. sierż. 24 pp.; St. Panasiewicz, 13 pp.; J. Węgrzyn, plut. 52 pp.; Adolf Szymański, elew 43 pp.; Józef Czadel, Jaworzno; Karol Tscheu, plut., Kalisz; Sergjusz Bojar, 7 pp. Leg.; orkiestra 69 pp.; Mieczysław Brzozowski, 72 pp.; Feliks Smakouz, ork. 39 pp.; W. Kret, elew ork. 10 pp.; A. Ordyński, plut. 50 pp.; Adolf Krysztofik, st. sierż. 13 pp.; Czesław Gawdzik, Lublin; Marjan Siiss 2 psp.; Bron. Gubański, plut. 44 pp.; Leop. Boi. Jung, Złoczów; J. Okołowicz, ork. 78 pp.; Paweł Jacoszyński, 48 pp.; Antoni Zacny, sierż. 12 pp.; Franc. Surma, ork. 4 pp. Leg.; Józef Wejnar, st. sierż. 24 pp.; Paweł Czarnecki, st. strz. 5 p. s. p.; A. Helman, sierż. 6 pp. Leg.; B. Nosowicz, plut. 6 pp. Leg.; W. Waśkowski, Prużana; Sylw. Czosnowski, ork. 6 pp. Leg.; Jan Kwiatkowski, st. sierż. 9 pp. Leg.; St. Chałat, sierż. 3 pp. Leg.; M. Dołgopołow, plut. 80 pp.; Wł. Bromberger, 24 p. uł.; Fr. Piotrowski, plut. 8 p. uł.; Wład. Waniczek, sierż. 2 pp. Leg.

Trafne rozwiązanie zagadki z nr. 5 nadesłali: p. por. Butkiewicz Piotr, kapelm. 41 pp.; Stefan Kotlicki, plut. 23 pp.; Fr. Rudnik, sierż. 16 pp.; Jerzy Rulc, Kutno; A. Helman, Wikt. Soczewicz, 6 pp. Leg.; J. Mitoszniczenko, sierż. 3 pp. Leg.; J. Simonowski, 24 p. uł.; Al. Brygadze, 84 pp.; Czesław Łowiński, 84 pp.: Wład." Figiel, plut. 49 pp.; Wł. Cieślak 5 p. s. p.; Kurdzielewicz, plut. 5 psp.; J. Węgrzyn, plut. 52 pp.; Andrzejuk, sierż. 44 pp.; Józef Jagielnicki, Kałusz; Jan Guz, st. sierż. 65 pp ; Konstanty Nowak, Jaworzno; M. Kębłowski, sierż. 5 p. s. p.; orkiestra 69 pp.; Paweł Jacoszyński, kapr. 48 pp.; M. Kościerzyński, plut. 30 p. a. p.; Wiktor Waśkowski, Prużana; Ign. Stolarczyk, elew ork. 65 pp.; Stan. Czapiewski, st. sierż. 65 pp.; Jan Dymarski, kapr. 40 pp.; p. Majorowa Zofją Bardzikowa, Lublin; Waldemar Grunwald, plut. 34 pp.; St. Panasiewicz, 13 pp.; Leopold Boi. Jung, Złoczew.

Przy losowaniu padła nagroda: za zagadkę nr. 4 na p. Adolfa Szymańskiego z 43 pp. Nagrodę Dr. J. Reissa „Formy muzyczne" wysyłamy.

Za zagadkę Nr. 5 na p. Jana Guza z 65 pp. „Historja muzyki" Dr. J. Reissa wysyłamy.

Ponieważ zdarzyło się nam, że wysłana nagroda długi czas błądziła, prosimy o natychmiastowe dokładne podanie adresu!

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).